

ZMARŁ TOMASZ MANN



We wtorek, 16 sierpnia 1955 roku, na małym ementarzu Killa Schberg koło Zurychu spoczęły zwłoki Tomasza Manna. Pisarz i myśliciel, wielki ideolog niemieckiego mieszczaństwa a później walczący antyfaszystą, należał do tego typu twórców, których każde słowo przepojone było odpowiedzialnością za losy świata. Od pierwszych opowiadań i znakomitej opowieści o historii i upadku rodziny kupieckiej z Lubeki, „Buddenbrooków” (1901 r.) po ostatnie swe dzieło „Wyznania hochszapiera Feliksa Krulla” (1954 r.), Tomasz Mann nie przestawał walczyć o zbliżenie między narodami, o ducha współpracy. „Jeśli kto dzisiaj mniema, że idea humanizmu stała się starczo zgrzybiała, że się skończyła wraz z ideą klasycyzmu, ten jest w błędzie” — powiedział w swym warszawskim przemówieniu w marcu 1927 r., będąc gościem polskiego PEN-Clubu. Ta wypowiedź była dewizą jego życia. I żegnając w jego osobie wielkiego pisarza, żegnając także wielkiego człowieka, bojownika o nowy, wspaniały świat.

List do Melchiora Wańkowicza i bliskich

(Dokończenie ze str. 1)

liehy dziennikarzyna, który w „Dzienniku żołnierza” z dnia 18 lipca spreparował wiadomość, że w Polsce szklanka nieprawdziwej kawy kosztuje 25 złotych, a szklanka herbaty — 20 złotych. Reprezentuje Pan front ideowy, który broni się i atakuje kłamstewkami, a to bardzo osłabia jego ideowość. Przypuszczam, że umywa Pan ręce od tego rodzaju nieczystej roboty publicystycznej, ale to nie zmienia zlej, fałszywej sytuacji: emigracja, którą obrał Pan za swoje miejsce, wprawia sztandary na rusztowaniu zbudowanym z zaprzeczania obiektywnej prawdy.

To mi pozwala wrócić do mego wywodu. O ile charakter konfliktu po 31 roku był narodowy, obecny konflikt między krajem a emigracją jest klasowy. W danym wypadku to proste pojęcie trzeba wytłumaczyć. Nikt nie rozumie przez to, że emigracja to sami burżuazyści, czy obszarnicy. Jednak burżua i obszarnicy oraz ich kreatury stworzyli pojęcie i hasło emigracji, i powołali pod broń emigracyjnych szeregów. W tym tkwi tragedia, bo ci szeregowi, nie mający żadnych pobudek klasowych do pozostawiania na emigracji, wyobrażają sobie — pod wpływem takich wiadomości, jak owa o cenie kawy i innych, jeszcze gorszych — że pozostają na emigracji z przyczyn narodowych i patriotycznych.

Te okoliczności nazywam nie-szczęściem i nieporozumieniem, które należał wyjaśnić. Wszystkie sprawy patriotyczne i narodowe mogą być rozstrzygane tylko w Polsce, a nie poza Polską, bo wówczas stają się sprawami fikcyjnymi. Myślę, że Krajowi powinno zależeć na tym, żeby wrócić tu do pracy fachowcy, inteligentne mózgi i twórcy. Polska, jej istnienie i przetrwanie — to nade wszystko problem pracy. Pisał Pan w swoim studium: „Chcemy skupić tych, którzy cały ciężar odpowiedzialności za cały naród będą nosić na sobie, na plecach, w dniu codziennej i nieustępliwej pracy”. To są bardzo słuszne słowa, ale w odniesieniu do Polski, bo w odniesieniu do emigracji — to nonsens. Nie możemy dźwigać ciężaru odpowiedzialności za naród, z którego wyszliśmy, jak się wychodzi z pokoju.

Głęboko przynajmniej przytulił ucho do ścian i posłyszeli tę wielką muzykę, która brzmi wewnątrz... Zdaję sobie sprawę, że ten jeden list niczego nie rozstrzygnie. Ze z emigracją należy przeprowadzić poważną, uczciwą rozmowę. Patrząc — jak to Pan pisał do mnie — w oczy.

Zbigniew Florczak

Przyjaciołom z Zachodu

(Dokończenie ze st. 1)

jakby w odpowiedzi na to w myśli tylko rzucone pytanie, jeden z nich powiedział gwałtownie (i to był ten drugi szczebel próby): „Pytałeś, jakie kierunki intelektualne są u nas w kraju najbardziej rozpowszechnione. Tego niesposób określić. Rozproszeni jesteśmy na dziesiątki sekt, ulegamy przeróżnym modom filozoficznym. Skończył się egzystencjalizm, przyszedł bartyzm. Teraz kończy się bartyzm. Żadnych organizacji nie ma, a jeśli są, to bez znaczenia. Nasi twórcy, Honegger, Martin, emigrują z kraju. I my im nie mamy tego za złe. U nas nie można tworzyć. My się u siebie dusimy. Kraj jest mały, zasobny. My nie mamy nic do roboty. Nic tworzyć. Zaraz po wojnie u nas też były strajki (powiedział to z pewną dumą) teraz nie, nic się nie dzieje. Każdy trochę aktywniejszy chce jechać do Francji. Do Paryża. U nas nie ma warunków ani dla wielkiej sztuki, ani — zająknął się trochę przed tym słowem — ani dla komunizmu”. Zamilkł, a w milczeniu jego i reszty trwało niewypowiedziane pytanie: „Co wy byście zrobili na naszym miejscu?”

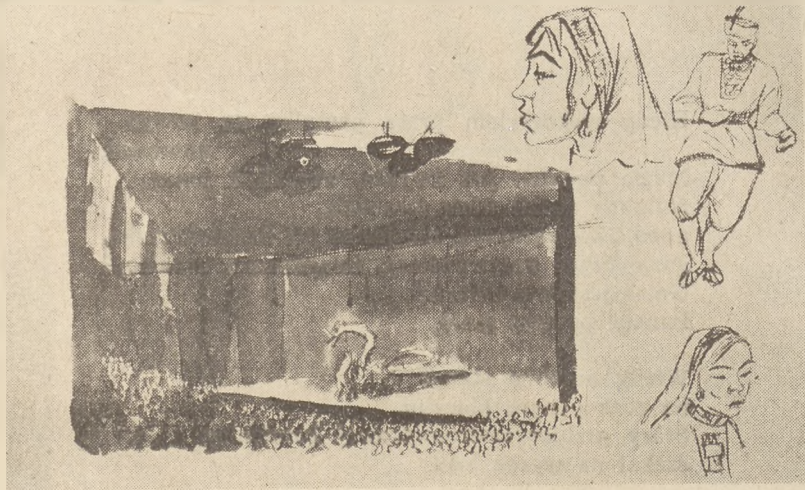
To najtrudniejsze z pytań festiwalowych. Jest też dowodem ostatecznego zaufania. Zawieść go nie można, odpowiedzieć zadowalająco — niesposób. Wyjaśnienia, które potem następują muszą przeciągnąć się poza Festiwal. Czy zdołamy im pomóc? Czy zdołamy podtrzymać te pierwsze ziarna niepokoju i nadziei, które posiała Warszawa?

Chwilami, kiedy rozmawiałam z nauczycielem duńskim, członkiem Komunistycznej Partii, zdawało mi się, że jakimś cudem czytał on nasze gazety i według nich ocenia sytuację w swoim kraju. Tylko, że u niego relacja np. o filmach amerykańskich, gangstersko-seksualnych, które w 80 proc. zapelniają ekrany Danii, pulsowała żywym buntem i uczuciem. — „Pomyśl, jaki to problem, dla nas, nauczycieli — mówił. Jaką dać odtrutkę naszej młodzieży, która demoralizuje się coraz bardziej? Jak jednak w tych warunkach wychować ich na ludzi?”

Tego człowieka w naszym kraju radośnie wszystkich. Szukał polwierdzenia nabytych już przedtem wia-

domości, znajdował je na ulicach i w rozmowach z ludźmi. Był dumny i szczęśliwy, kiedy swojej dziewczynie, młodzieńkiewicz, uroczej i bardzo jeszcze niewyrobionej studentce pedagogiki pokazywał nasze osiągnięcia — jak część własnego bogactwa. Patrzył na nią z triumfem, ilekroć przyświadczał jej jego słowom. A ona słuchała coraz bardziej zamyślona i coraz bardziej zakochana. Z Henrykiem więc — nazwijmy go tym podobnym do jego własnego imieniem — porozumienie było łatwe. Niechętnie słuchał tylko, gdy napomysłaliśmy o istniejących jeszcze brakach. Otwierał szeroko malarzowskie oczy w twarzy jak z au-

1000 koronowej pensji Henryk płacił 300 koron podatku na militaryzację. — Za te pieniądze ile byśmy mogli zbudować! — woła. Nienawidzi tej armii, obcej zupełnie dążeniom narodu. Ale tę swoją nienawiść przerzuca na sprawę wojska w ogóle, dochodzi do pacyfistycznych wniosków. Długo nie można go przekonać, że stawia fałszywie istotę zagadnienia. Kiedy jednak tańczymy ostatnie tańce ostatniego wieczoru ich pobytu, wydaje się, że wszystkie principia między nami są jasne. I nagle Henryk staje pośrodku i hamując niepokój mówi: „A jednak nie wiem, nie wiem, jak się to robi, żeby tyle budować!”



Rys. Kajetan Sosnowski
Z występów artystów chińskich w Hali Gwardii. Fragment tańca ze smokiem.

toportretu Van Gogha i twierdził stanowczo: — „Nie ma co o tym mówić. Za 15, 20 lat zlikwidujemy to wszystko. Przy waszym tempie!” Tak, wydawało się, że Henryk wszystko rozumie. A przecież i on miał swoje problemy niezadowolone, najważniejsze. Dopiero w ostatnich dniach spytał delikatnie: jaki jest wasz stosunek do armii, do waszego wojska? Okazało się, że w Danii sprawa nabrzmiewa coraz bardziej. Tworzenie duńskiej armii w ramach Paktu Atlantyckiego wyciska z ludności ostatnie soki. Ze swojej

Rozumiemy o co mu chodzi. Nie mogliśmy mu dać przecie recepty na to, jak dojść do socjalizmu w jego własnym kraju. — „Piszcie do mnie, proszę gorąco, piszcie koniecznie”. Oczekuje od tych listów pomocy, światła na własne życie.

Młody angielski aktor jest zaprzeczeniem powszechnego wyobrażenia o Anglikach. Bardzo ciemny, żywy, robi raczej wrażenie Włocha. Rozmowa jednak jest z początku dość sztywna. Opowiada o swojej pracy w teatrze, o jego założeniach. Z tej opowieści przebiega pasja artysty i

POEMAT DLA DOROSŁYCH

(Dokończenie ze str. 1)

6. Na stacji kolejowej panna Jadzia w bufecie taka ładna, kiedy pozewa, taka ładna, kiedy nalewa...
UWAGA! WRÓG PODSUWA CI WÓDKĘ!
Tu na pewno będziesz otruty, panna Jadzia ściągnie ci buty, taka ładna, kiedy pozewa, taka ładna, kiedy nalewa...
UWAGA! WRÓG PODSUWA CI WÓDKĘ!
Nie jedź, chłopcze, do Nowej Huty, bo po drodze będziesz otruty, niech ustrzeże cię plakat węzowy i w żóładku dorsz narodowy:
UWAGA! WRÓG PODSUWA CI WÓDKĘ!

7. Nie uwierzę, mój drogi, że lew jest jagnięciem, nie uwierzę, mój drogi, że jagnię jest lwem! Nie uwierzę, mój drogi, w magiczne zaklęcie, nie uwierzę w rozumy trzymane pod szkłem, ale wierzę, że stół ma tylko cztery nogi, ale wierzę, że piąta noga to chimera, a kiedy się chimery zlatują, mój drogi, wtedy człowiek powoli na serce umiera.

8. To prawda, kiedy miedziaki nudziarstwa zagluszają wielki cel wychowawczy, kiedy sępy abstrakcji wyjadają nam mózgi, kiedy zamyka się uczniów w podręcznikach bez okien, kiedy redukuje się język do trzydziestu zakłóć, kiedy gaśnie lampa wyobraźni, kiedy dobrzy ludzie z księżycą odprawiają nam prawa do gustu, to prawda, wtedy nam grozi tępota.

9. Wyłowiono z Wisły topielca. Znaleziono kartkę w kieszeni. „Mój rękaw jest słuszny, mój guzik niesłuszny, mój kołnierz niesłuszny, ale patka słuszna.” Pochowano go pod wierzba.

10. Na świeżo tynkowanej ulicy nowych bloków pyłek wapienny krąży, po niebie pędzi obłok. Walce toczone po jezdni dogniatają nawierzchni, przełancowane kasztany zielenią się, zmierzają o zmierzchu. Pod kasztanami dzieci większe i mniejsze biegną, z półrozebranych rusztowań ciągną do kuchni drewno.

Na schodach huczy od imion żeńskich, zdrobniałych, śpiewnych,

piętnastoletnie kurewki schodzą po deskach do piwnic, uśmiech mają jak z wapna, mają wapienny zapach, w sąsiedztwie radio po ciemku zagrywa do tańca w zaświatach, nadchodzi noc, chuligani bawią się w chuliganów. Jak trudno usnąć w dzieciństwie pośród szumiących kasztanów...

Odplynie w mrok, dysonanse! Chciałem się cieszyć nowością, chciałem wam mówić o młodej ulicy, ale nie o tej! Czy zbrakło mi daru widzenia, czy daru wygodnej ślepoty? Została mi krótka notatka, wiersze nowej zgryzoty.

11. Spekulanci zaciągnęli do cichego piekła w ustronnej willi za miastem — uciekła.

Zabłąkała się w nocy pijana, na betonie przeleżała do rana. Wyrzucono ją ze szkoły artystycznej za brak moralności socjalistycznej. Truła się raz — odratowano. Truła się drugi raz — pochowano. Wszystko tu stare. Stare są hycle od moralności socjalistycznej.

Marzyciel Fourier uroczo zapowiadał, że w morzach będzie płynąć lemoniada. A czyż nie płynie?

Piją wodę morską, wołają — lemoniada! Wracają do domu cichaczem rzygać, rzygać.

13.

Przybiegli, wołali: komunista nie umiera. Nie zdarzyło się jeszcze, aby człowiek nie umarł. Tylko pamięć zostaje. Im więcej wart człowiek, tym większy po nim ból.

Przybiegli, wołali: w socjalizmie skaleczony palec nie boli.

Skaleczyli sobie palec. Poculi. Zwątpili.

14.

Pomstowali na rutyniarzy. Pouczali rutyniarzy. Oświecali rutyniarzy. Zawstydzali rutyniarzy. Przywoływali na pomoc literaturę, pięcioletnią smarkule, którą trzeba wychowywać,

która powinna wychowywać. — Czy rutyniarz jest wrogiem? Rutyniarz nie jest wrogiem, rutyniarza trzeba pouczać. rutyniarza trzeba oświecać, rutyniarza trzeba zawstydzać, rutyniarza trzeba przekonać. Trzeba wychowywać.

Zmienili ludzi w mamki. Słyszałem mądry referat: „Bez odpowiednio rozłożonych bodźców ekonomicznych nie osiągniemy postępu technicznego.” Oto słowa marksisty. Oto znajomości praw rzeczowych, koniec utopii.

Nie będzie powieści o rutyniarzach, ale będą powieści o kłopotach wynalazcy, o niepokojach, które wszystkich wzruszają.

Oto goły wiersz, zanim obrośnie w troski, kolory, zapachy tej ziemi.

15.

Są ludzie spracowani, są ludzie z Nowej Huty, którzy nigdy nie byli w teatrze, są polskie jabłka niedostępne dla dzieci, są dzieci wzgardzone przez występnym lekarzy, są chłopcy zmuszani do kłamstwa, są dziewczyny zmuszane do kłamstwa, są stare żony wyrzucane z mieszkań przez mężów, są przemęczeni, konający na zawał serca, są ludzie oczernieni, opluci, są odzierani na ulicach przez zwykłych opryszków, dla których się szuka definicji prawnej,

są ludzie czekający na papierkę, są czekający na sprawiedliwość, są ludzie, którzy długo czekają.

Upominamy się na ziemi o ludzi spracowanych, o klucze do drzwi pasujące, o izby z oknami, o ściany bez grzybów, o nienawiść do papierków, o drogi święty czas ludzki, o bezpieczny powrót do domu, o proste odróżnianie słowa od czynu.

Upominamy się na ziemi, o którą nie graliśmy w kości, o którą milion padł w bitwach, o jasną prawdę, o zboże wolności, o rozum płomienny, o rozum płomienny, upominamy się codziennie, upominamy się Partią.

JAN PAWEŁ GAWLIK

SZANSA TRAGEDII



Pamiętaj o mnie... jako o Rzymiance
Nieskazitelną — straszną —
nieszczęśliwą.

1.

Beatryska Cenci nie miała szczególnego szczęścia do teatru. Wystawiona po raz pierwszy w Poznaniu 11 stycznia 1872 r. z Jadwigą Gorecką w roli tytułowej, w miesiąc później grana w Krakowie z Antoniną Hoffman, Bronisławą Wolską, Bolesławem Ładnowskim i Feliksem Bendą, doszła w sumie do dwudziestu dwu premier i około... 80 przedstawień. Po raz ostatni grana była w Krakowie w r. 1937 z Wysocką, Woźniakiem i Karbowskiem. Częstochowska premiera „Beatryks” jest więc dwudziestą trzecią z kolei, pierwszą po osiemnastu latach inscenizacji „rzymskiej tragedii”. Eksperyment śmiały. Więcej — eksperyment ryzykowny. Ale przede wszystkim — eksperyment udany. Choć przyjęta nader surowo (Szujski), chociaż nieco dyskretnie obchodzona przez historyków i biografów (Hertz ledwie o niej wspomina), ta dość tajemnicza w twórczości Słowackiego tragedia, o nieustalonym nawet dokładnie czasie powstania, tragedia niedokończona, ledwie rzucona na papier, opublikowana w 27 lat po śmierci poety, będąca w dodatku wypadkową różnych wpływów literackich — broni się skutecznie przeciw zapomnieniu, żyje, a co więcej — jest jedną z piękniejszych kart w twórczości autora „Balladyny”.

W opublikowanym niedawno szkicu o Słowackim — Adam Ważyk dość lekceważąco wspomina o „Beatryks” jako o sztuce półmartwej — uwikłanej w motywy fatalistycznych. Oczywiście, jeśli kryterium oceny poetyckiej zacieśni się do wąsko pojmowanej metody socjologicznej, jeśli miarą żywotności dzieła staje się stosunek poety do sprawy chłopskiej, wówczas wyprana całkowicie z problematyki społecznej, ledwo pokazująca renesansowy rozkład kościółca „rzymska tragedia” musi się wydać półmartwa. Czy taką jest rzeczywiście?

2.

„Beatryska Cenci” powstała z legendy, pod bezpośrednim wpływem Szekspira. Niektóre sceny są nawet parafrazą „Romea i Julii”, nad innymi zaważył bezpośredni wpływ „Makbeta”. Jeszcze inne stanowią bezsprzeczną reminiscencję Ajchyllosa. Sama legenda, oparta na autentycznym zdarzeniu, stała się tematem kilku sztuk; najbardziej znana jest oczywiście tragedia Shelleya. Krytyka nasza sprzed pół wieku zajmowała się żywo zbieżnościami obu utworów, nie ulegała jednak kwestii, że Słowacki Shelleya po prostu nie znał; podobieństwa fabuły wyjaśnia tożsamość źródeł, gruntownie przestudiowanych przez autora „The Cenci”, ledwie przejranych przez Słowackiego... Tekst polski jest zresztą drugą wersją sztuki; pierwszej, pisanej po francusku Słowacki nigdy nie dokonał. Zarówno Hoëssick jak Porebowicz, Szujski, Kościelkowska czy Jarecki, później zaś Windakiewicz, Szykowski i Kleiner wykazali skrupulatnie wpływy i zależności, jakim uległ autor „Beatryks”, wyznaczył mu wszystkich antenatów i wypomnieli w wszystkie zapożyczenia — nie wyłumaczyli jednak, na czym polega urok dzieła, urok zresztą dla nas niespodziewany i nowy. Skąd w ogóle owa, po osiemnastu latach raz jeszcze sprawdzona, żywotność „Beatryks”? Tajemnicę tę, jak się zdaje, wyjaśniają

Gwałt jaki usiłuje popełnić Cenci, jest więc zawężeniem dramatu. Więcej: jest racją tragedii. Scena jest krótka — i karkołomna. Widz musi zobaczyć grozę położenia, musi odczuć tragiczne, moralne racje czynu Beatryks — gdyż inaczej ojcobójstwo pozbawione należytej motywacji stanie się zwyczajną zbrodnią, a ów klasyczny charakter tragedii, wynikający z sytuacji bez wyjścia, zmieni się w półsensacyjną, romantyczną fabułę, bliższą teatrowi Wiktora Hugo czy nawet Pixérécourta niż wielkim wzorom antycznym. Ostateczna, monumentalna wymowa zdarzeń miążdzących człowieka nieubłaganą konsekwencją czynu (zła) obiektywnie nieuniknionego osłabi się a nawet — zniknie. Zmieni się ranga tragedii.

„Ale z drugiej strony naturalistyczne zobrazowanie gwałtu jest przecież nie do pomyślenia. Znalezione rozwiązania pośredniego — to jedno z najtrudniejszych zadań inscenizacji. Może dlatego przy wszystkich zaletach częstochowskiej realizacji pierwsza scena dramatu ledwie została zaznaczona. Reżyser załatwia ją szybko, nieomal umownie, tak że właściwie nie mamy tu do czynienia z relacją sceniczną: sytuację charakteryzuje nam Słowacki. To zresztą jedno z nielicznych potknięć reżysera.

A więc — nowatorstwo konstrukcji. Czy tylko? Nie. Pełna suwerenność twórcy poety, bo przecież zapożyczenia i wpływy są tu elementem wtórnym, podbudowującym własne widzenie tragedii. Zupełnie mi to nie przeszkadza, że nieco podobnie rozwijające niektóre wątki Szekspir, że ten czy ów pomysł wywodzi się z Ajchyllosa czy Waltera Scotta. Widz nie jest urzędem śledczym literatury, jak wielu krytyków i historyków pokolenia, które okazało „Beatryks” najwięcej uwagi.

3.

Jest to sprawa wrażliwości i smaku. Albo się czuje poezję Słowackiego — albo całą jego twórczość pozostaje martwa. Tu nie chodzi o miejsce w historii, o rangę w literaturze, ale o oddziaływanie na słuchacza obznajmionego z poezją Rimbaulta i Majakowskiego, Apollinaire’a i Gałczyńskiego. Chodzi — o żywotność poezji. Kto się rozsmakował w muzyce tego wiersza, w jego kadencji i rytmice, w świeżości skojarzeń i pięknie metafor — odnajdzie w „Beatryks” wszystkie cechy tej poezji i będzie słuchał dramatu oczarowany melodią słów przypominających najpiękniejsze strony „Fantazego”, „Beniowskiego”, „Balladyny”.

Świetność poetyki „Beatryks” wystarczy, aby przywrócić należne jej miejsce w teatrze. Ale wartość tragedii to nie tylko poezja. Jest tam coś więcej — znajomość człowieka, odkrywcze pokazanie jego losu, jakaś cząstkowa, okrutna prawda o życiu, będące trwałym dorobkiem Słowackiego. Zarzucono tu i ówdzie autorowi dramatu (Brandes) pewne niekonsekwencje psychologiczne, nie dostrzegając, że właśnie tutaj kryje się całe mistrzostwo jego dzieła. Dziwno jest sąsiedztwo zbrodni i sielanki, zimnej bezwzględności i tkliwej miękkości. Bohaterka wydawała się nieprawdopodobna. Czy taką jest rzeczywiście? Kim w ogóle jest Beatryska? Młoda, nie rozbudzona, surowa,

nie uznająca kompromisu, zabija ojca broniąc się przed kazirodztwem. Konieczność tego czynu jest ręką spokojną Beatryks, tak pozornie niezrozumiałego i gorszącego wielu dotychczasowych krytyków dramatu. Spokój ten zostaje przerwany dopiero ucieczką Beatryks. Jest to zresztą pozorne złamanie się bohaterki. Beatryska ucieka z domu nie dlatego, że dręczona wyrzutami żaluje zbrodni, ale dlatego, iż brzydzi się koniecznością ukrywania jej. Właściwy kryzys pewności przyjdzie dopiero później. Na razie zjawia się Giani. Dwoje młodych zakochuje się w sobie. Lecz Beatryska szuka nie tylko miłości — szuka usprawiedliwienia. Chce być:

A przez two oczy, tak smutne, płakane,
A przez two serce czyste przebaczone.

Jeszcze wcześniej, wysyłając księdza Negri do ukochanego mówi:

Księżu... jeżeli tobie nie uwierzę,
Ze jestem krwawą i winną —
Przyprawdaj
Pod moje okno... a ja go przekonam,
Ze mnie nie można kochać.

Oczywiście z tego typowo kobiecego przekonywania, z całego sposobu myślenia wylania się skryte pragnienie, aby Giani zaprzeczył. Zaprzeczenie to ocali szczęście Beatryks. Giani jednak, wstrząśnięty wiadomością, polepia. Spełnia się druga tragedia, tragedia winy. Beatryska ocalała się przed kazirodztwem przekreśliła szanse swojej miłości. Giani (Jarecki) potępił! Wszystko obraca się przeciw niej! Wszystko stracone! Wówczas dopiero zjawiają się wyrzuty i wątpliwości sumienia. Złamana moralnie ojcobójczyni oddaje się w ręce Inkwizycji. Do więzienia przychodzi jednak list wybranego ze słowami miłości i tęsknoty. Skazana Beatryska odzyskuje dar namiętności: uczucie Gianiego. I oto w więzieniu rozwija się krótka, egzaltowana miłość ocieniona grozą bliskiej śmierci. Może dlatego jest ona aż tak intensywna, tak smutna i taka, mimo wszystko — piękna. Nie ma tu już śladu zimnej i nieugiętej Beatryks z pierwszego aktu, jest natomiast miękka, subtelna, pełna uroku dziewczyna, oczekująca i rezygnująca, szczęśliwa i równocześnie przeżywająca ostatnie chwile szczęścia. Oto fragment ostatniej rozmowy:

O! zapomnijmy o nich... Siadaj tu,
A ja upadnę na drżące kolana
Tutaj — na rozach — i będę mówiła,
Jak ty masz o mnie pamiętać...
O! Giani,
Jestem spokojna teraz i szczęśliwa...
Pamiętaj o mnie... pamiętaj ty o mnie
Inaczej niż lud, który się hula,
Inaczej niż Bóg... co patrzy bez żalu.
Pamiętaj o mnie... jako o Rzymiance
Nieskazitelną — straszną —
nieszczęśliwą,
Która splamioną miłości oczyszcza
Ze wszelkiej zmy... Ja się czuję
Lecz miłość przyszła późno... — czystą!
Słuchaj, Giani,
Ty weźmiesz mego małego braciszka
I będziesz kochał — co? — będziesz go kochał?...
A jeśli przyjdzie do ciebie spiakany,
Ze go odepchnął jakiś człek zwyczajny,
Przejęty zgrozą... weźmiesz go na ręce
I będziesz mu lzy ocierał... ustami...

Czy można tu mówić o niekonsekwencji psychologicznej? O błędzie? A jest to tylko jeden wątek. Analiza poszczególnych postaci, analiza epizodów, relacje o włoskiej ulicy i włoskim obyczajach dowodzą, że mamy tu do czynienia z dziełem głęboko realistycznym, przy-

najmniej w uzasadnieniu czynów, z utworem bardzo nowoczesnym, z tragedią zbudowaną nie tylko na obiektywnych przesłankach konfliktu, ale podbudowaną, również mistrzowską, motywacją psychologiczną, nadającą jej pełny, ludzki wymiar.

Niestety. W strukturze dramatu istnieją poważne pęknięcia. Postacie Wiedźm zapożyczone z „Makbeta” — a jak każda wierzyć prof. Kleiner, również z Waltera Scotta — rozbijają realistyczną konwencję sztuki i wprowadzają na scenę element niesamowitości, jakąś irracjonalną personifikację przewrotności i zła czyniącą dramat „utworem na pół fantastycznym, romantycznym — nastrojowym”. Podobnie antyrealistycznym elementem tragedii jest duch ojca.

Ale kim właściwie są Wiedźmy? Jakiego mają zadanie? Już pobieżna lektura ujawnia ich podwójną rolę dramatyczną. Częściowo są one reliktem chóru tragedii greckiej — chóru komentującego bieg zdarzeń, wyodrębnionego kadencją i rytmem wiersza — częściowo zaś bezpośrednio inspirując akcję i nadając jej złowieszczy, wrogi człowiekowi bieg, są więc jak gdyby personifikacją jakiegoś fatum gmatwającego tragicznie wątki dramatu. Jeszcze bardziej irracjonalnym elementem jest duch będący jakby obiektywizacją i skrótem scenicznym narażającego niepokoju Beatryks. Oba te elementy, przeciwstawiając się naszemu pojęciu realizmu stanowią poważne obciążenie sztuki. Sprawa jednak nie jest aż tak trudna, jakby to wynikało z osiemnastoletniej nieobecności tragedii na scenie.

Jeżeli przekreślić dosłowność Wiedźm i ducha, jeżeli potraktować je umownie, w granicach konwencji, kładąc równocześnie cały nacisk na realistyczne elementy dramatu, wówczas nie powinno przysłonić istotnych wartości tragedii jej nieobecność.

5.

Złożoność struktury i liczne elementy irracjonalne w głęboko realistycznej tkance utworu utrudniają bardzo jego inscenizację. Propozycja częstochowska, doskonała w budowie obrazu i wydobyciu nastroju, zmarła jednak szanse owego realistycznego retuszu w traktowaniu Wiedźm. Przez jakąś źle pojętą dosłowność, przez udziwnienie gestu, głosu, a wreszcie poprzez sam strój postaci ubranych w włochate, dziwaczne kożuchy, podkreślono jeszcze ów drugi, czynny charakter zjaw, podkreślono ich rolę inspirowaną, podczas gdy bliższa widzowi jest ich fantazja statyczna, funkcja chóru. Wydaje mi się słuszniejsze statycznie potraktować Wiedźm, przypominające o ich klasycznym rodowodzie, ponieważ udziwnianie i ruch zmienia dramatyczne proporcje postaci, czyni je ważniejszymi, absorbuje uwagę. Podobne potraktowanie sylwetki ducha prowokuje do dyskusji, raz bowiem dosłownością, nieśmiało przelamywaną w kierunku villarowskiego Komandora. Gdy się patrzy na tę postać nadnaturalnie powiększoną, owiniętą w bandaż, przypominającą się schillerowskie rozważania sceniczne, operujące smu-

gą światła, lekkim, umownym symbolem... Inszenizacji jakby się bał pomyśleć zbyt śmiały, chwytliwy zbyt daleko idących. Może dlatego w scenie w podziemiach tak ostro nie operuje się światłem, tak poprawnie posługuje reflektorem, zamiast wyzyskać całkowite ściemnienie; ciemna, ledwo pozwalająca na rozejrzanie się poświata byłaby tutaj może trafniejszym środkiem ekspresji.

Mimo jednak zastrzeżeń, jest to inscenizacja głęboko nowoczesna. Nowoczesność jej, nie we wszystkich elementach przedstawienia, również bezsporna (nie można np. mówić o nowoczesności niektórych sposobów gry — o czym niżej), wyraża się w ogólnej intencji realizatorów odcinających się wyraźnie od dawnych tradycji scenicznego patronujących dotychczasowym realizacjom tragedii, w odczyceniu sztuki, w stylu inscenizacji. Jest ona przykładem ewolucji środków wyrazu teatru. Od ciężkich, przeladowanych dekoracji, do lekkiej, metaforycznej formy charakterystyzującej inscenizację częstochowską wiodła daleka droga. Przebyłszy ją nie bez zasługi twórców doświadczonych innych teatrów i tradycji sceniczych.

Obok reżysera (Edmunda Krona) scenograf (Wojciech Krakowski) staje się tu równorzędnym twórcą obrazu przestrzennego. Jego scenografia, oprócz oryginalnych wartości plastycznych, wywołuje się częściowo z Brechta (wyszczególniając, częściowo z Villara, i jest jednym z dowodów dobrego wpływu, jaki na nasze życie teatralne wywarły wizyty obu zespołów. Na czym polega jej świeżość? Będąc sprzecznym — na ograniczeniu do minimum tradycyjnych sposobów wyrazu plastycznego. Na oszczędności i umowności środków. Na prostocie i smaku kompozycji. Krakowski operuje śmiało skrótami, rekwizytem, umownym elementem architektury, krótkim, świetnie wkomponowanym komentarzem plastycznym, prowadzi akcję na czarnych kotarach, gra barwnym, pięknym kostiumem, buduje każdy obraz bardzo malarsko i bardzo sceniczenie, wprowadzając symbole dobrze współgrające z napiętą, duszną atmosferą tragedii. Pogrzeb, scena w pałacu Orsinich — to na pewno bardzo wybitne osiągnięcia scenograficzne. Scena pogrzebu jest nader pełnym sukcesem reżysera. Kron doskonale czuje konwencję romantyzmu, rozumie jej genę, charakter, i bardzo świadomie nawiązuje do wielkiego, nieco operowego dramatu romantycznego. Nowoczesność opery plastycznej nie przeszkadza mu bynajmniej w rozległym, szerokim potraktowaniu tej sceny podbudowanej żalobnym głosem drwomów, komentowanej pięknym wierszem Słowackiego, sceny o silnej niezapomnianej ekspresji, wywołującej się prostą drogą... z melodramatu. Nie jest to zresztą zarzut. Gatunek ten złączył się tak ściśle z dramatem romantycznym, że oddzielenie obu tych tradycji wydaje mi się zawsze przedsięwzięciem równie beznadziejnym co... niepotrzebnym.

Kron, mając wyraźną skłonność do budowania obrazów statycznych, bardzo przejrzyście komponuje każdą scenę pod kątem jej ekspresji i napięcia dramatycznego, osiągając najpiękniejszy wynik w nienagannie zbudowanej scenie zaboju księdza Negri.

6.

Patrząc na przedstawienie myślałem wiele o tzw. romantycznym stylu gry. Wytworzył się u nas jakiś abstrakcyjny i absolutny wzorec tego stylu, co najmniej tak jakby poszczególne dramaty romantyczne wywodziły się z jednej tradycji i były dziełem jednej ręki (pisał o tym ostatnio Stefan Treugott). Ale nawet gdyby się udało dotrzeć do autentycznego stylu, jakim na przykład posługiwano się przed stu laty przy inscenizacji poszczególnych dramatów, to i tak stylizacja zbyt dosłowna byłaby dzisiaj zabójczą. Rzecz polega nie tyle na muzealnej rekonstrukcji gestu czy interpretacji, ile na wydobyciu ze sztuki pełnej prawdy psychologicznej, na możliwie najbliższym pokazie człowieka w umowności romantycznego wiersza. Słowem — na nowym odczytaniu dramatu i nowej formie jego realizacji. Takie pojmowanie romantyzmu w teatrze przekreśla oczywiście wszystkie te półoperowe, patetyczne gesty, ową irytującą deklamację przypominającą raczej parę dzieł teatru niż sam teatr, narzuca natomiast opanowanie, umiar, zmusza aktora do maksymalnej koncentracji nie na pseudoromantycznej pozie, ale na odkrywczości i świeżości relacji. Wymaga ona przecież znacznego wysiłku, zwłaszcza tam gdzie koturnowość języka przesłania często żywą prawdę dramatu.

Jeśli realizacja częstochowska miała jakieś poważniejsze potknięcia, to wynikały one właśnie z owego uszlachetnionego, stylizowanego a więc fałszywego pojmowania stylu przez niektórych wykonawców. Cała pierwsza część tragedii i szereg scen, w których występuje Fabrycy i Matka Cenci, została w ten

(Dokończenie na str. 6)



S Z A N S A
TRAGEDII

Monotonia września

W „domu pod nieszpułką”

George Sand po polsku

Jan Paweł Gawlik

Nowe książki

ARYSTOFANES „WYBÓR KOMEDII”, przełożył i opracował Stefan Srebrny, PIW 1955, cena zł 24,50.

Wybór komedii Arystofanesa zawierający „Osy”, „Pokój”, „Ptaki” i „Tesmeforie” poprzedzony został przez S. Srebrnego obszernym wstępem bogatym w realia historyczne, polityczne, literackie i obyczajowe. Opracowanie, które zapozna czytelnika z historią komedii starożytnej, rolę jej poszczególnych elementów, warunkami topograficznymi ateńskiego teatru a także z sytuacją polityczną, prądami ideologicznymi i artystycznymi ówczesnych Aten — dzięki któremu zarękuje się, jakie stanowisko wśród tych walk zajmował Arystofanes, wprowadzi go w świat jego komedii. Trud ten opłaci się sowicie — pisze tłumacz — gdyż komedia starożytna — to jeden z najoryginalniejszych twórców ducha ludzkiego; sprośny uśmieszek Arystofanesa — to geniusz nie tylko dowcipu, humoru, satyry i komediowej inwencji, ale uskrzydłonej poezji, to porywający fantasta i czarujący liryk.

KAROL DE COSTER „PRZYGODY DYLA SOWIZDRZAŁA”, przełożył Julian Rogoziński, cena zł 27,50.

Z radością anonsujemy czytelnikom nowe, piękne wydanie „Dyla Sowizdrzała” ukazujące się w trwałej płóciennej oprawie, z piękną obwolutą, kartą tytułową i inicjałami Marka Rudnickiego, wydanie zawierające także reprodukcje obrazów Breughla. Autorem słowa wstępnego jest Romain Rolland, który pisze że ukrytą treścią tej książki jest „bicz smagający, mściwa szablą, rozpedżone konie Wolności, bitwa bezpołowa... śpiew niepodległości i zemsty uciskanego ludu”.

Postawie do książki de Costera wyszło spod pióra wybitnego współczesnego pisarza holenderskiego Theun de Vries. Znajdzie tu czytelnik biografię Karola de Costera, wiadomości o epoce, w której żył ten niedoceniany przez współczesnych pisarz (1827—1879) i historie legendy o średniowiecznym figlarzu Dylu, oraz interpretację dzieła de Costera „o głęboko politycznej, narodowej i antypapieskiej treści”.

MIKOŁAJ NIEKRASOW „UTWORY WYBRANE”, PIW 1955, cena zł 20,30.

Utwory Mikołaja Niekrasowa, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli obozu rewolucyjno-demokratycznego, rozchodzą się w porównywalnym stopniu panowania Mikołaja I nielegalnie i w odpiaskach. Pierwszy tom wierszy Niekrasowa ukazał się w roku 1866, budząc podziw i najlepsze nadzieje wśród kół postępowych, a oburzenie w sferach reakcji, która odczytała trafnie właściwy sens tych utworów. Strofy utworu „Poeta i obywatel” — pisze S. Fiszman w przedmowie — mówiące o najświetniejszym obowiązku pisarza — obywatela, obowiązku ofiarowania służenia ojczyźnie, stał się katechizmem dla całego pokolenia rewolucjonistów rosyjskich. Poezja Niekrasowa pełna głębokiej miłości dla umęczonego ludu rosyjskiego, pełna nienawiści do krzywdzicieli stawała sobie za zadanie nieść pomoc ludowi, przełamać jego bierność i pokorę, wyzwoleń potęgę siły ludu i poprowadzić go do zwycięskiej rewolucji. Walka o nowego bohatera w życiu i literaturze prowadzona przez Czernyszewskiego i Dobrolubowa znalazła swój wyraz w postaci Grigorija Dobroskłonowa w wielkiej epopei „Komu się na Rusi dobrze dzieje”, która według określenia autora wstępu „nie jest opowieścią o ludzie, ale opowieścią samego ludu — tak bardzo zdołał poeta zespółić się ze swoim bohaterem, wniknąć w najtajniejsze zakamarki jego duszy, tak dokładnie poznać jego życie, zwyciężyć i przyzwyczaenia, zamiłowania i pragnienia, jego sposób myślenia i odczuwania, jego radości i smutki i krótkotrwałe, jego smutki i wiek cały trwające”.

Niekrasow był pisarzem, który tworzył dla ludu, który pragnął, aby jego utwory zawędrowały pod strzechę. Dowodem tego może być choćby poemat „Krobieczki”, poprzedzony głębokimi studiami folklorystycznymi, ukazujący ciężką dolę chłopów widzianą oczyma krobieczników (wędrownych kramarzy wiejskich), poemat który wydał poeta własnym kosztem w trzykropkowej broszurze serii zatytułowanej „Czerwone książki” i przesłał wiejskim handlarzom do rozprzedaży. Fragmenty tego poematu, epopei „Komu się na Rusi dobrze dzieje”, wiele drobnych utworów pochodzących z różnych okresów twórczości, włącznie z tymi, które świadczą o serdecznym stosunku poety do narodu polskiego, znajdzie czytelnik w tym wyborze.

FIODOR DOSTOJEWSKI „ZBRODNIA I KARA” powieść w sześciu częściach z epilogiem. Tłumaczył Czesław Jastrzębiec-Kozłowski. PIW 1955, cena zł 22,40.

W ramach pierwszego powojennego wyboru pism F. Dostojewskiego, redagowanego przez Pawła

Hertza ukazuje się „Zbrodnia i kara” jedna z najwybitniejszych powieści pisarza. Dostojewski już jako student Wojskowej Szkoły Inżynierijnej interesował się powieściami literackimi. Jego pierwszą pracą literacką był przekład „Eugenia Grandet” Balzaka. W roku 1844 składa Dostojewski prośbę o udzielenie mu dymisji ze służby wojskowej i poświęca się całkowicie literaturze. W tym też czasie pisze „Biednych ludzi” — powieść, która zyskała sobie uznanie Niekrasowa i Bielńskiego. W 1848 r. ukazuje się opowieść „Białe noce”, a w rok później „Nietoczka Niezwonowa”. W roku 1847 na skutek wstąpienia do w zebrań kółka Butołszewicza-Pietraszewskiego grupującego przedstawicieli rewolucyjnie nastroszonej inteligencji rosyjskiej zostaje Dostojewski aresztowany i skazany na karę śmierci. W ostatniej chwili wyrok zmieniono na cztery lata więzienia i służbę wojskową w stopniu zwykłego żołnierza. Na kartach w Omsku powstały „Zapiski z martwego domu”. W roku 1857 po odzyskaniu praw oficera Dostojewski podaje się ponownie do dymisji i poświęca pracy literackiej. W 1865 roku ukazuje się powieść „Skrzydzeni i poniżeni”, a w roku 1866 pisze Dostojewski „Zbrodnię i karę”, której druk rozpoczyna „Ruskiej Wiestnik”. Dalsze powieści pisarza to „Gracz”, „Idiota”, „Bieś”, „Młodzik” i ostatnia wielka powieść „Bracia Karamazow”. Jako redaktor „Grażdanina” w roku 1873 występuje Dostojewski przeciwko koncepcjom postępowej inteligencji rosyjskiej.

Wielu czytelników „Zbrodni i kary” zetknie się po raz pierwszy z dziełem Dostojewskiego, pisarza wielkiego talentu. Wielkim więc brakiem tej edycji jest brak wstępu krytycznego, którym opatrzyć się prawie wszystkie PIW-owskie wydania, a który w tym wypadku byłby szczególnie potrzebny i pożyteczny. Kronika życia i twórczości nie wypełnia tej luki.

JERZY PUTRAMENT „TRZY POWROTY”. WYDAWNICTWO MON. Str. 307. Cena zł. 12,50.

Dla scharakteryzowania tego nowego tomu reportaży i szkiców, obejmującego 21 pozycji, należałoby właściwie w całości przytoczyć przedmowę autora, usprawiedliwiającego sens kompozycji tego zbioru. Poprzedzamy jednak na krótkiej ocenie: „Spieszę uprzedzić czytelnika — pisze Putrament — że znaczna część zamieszczonych tu utworów była już wydana w formie książkowej. Na tom niniejszy złożyły się natomiast wszystkie dziesięć reportaży z tomu „Od Wolgi do Wisły”, wydanego w 1953 roku, oraz pięć reportaży z tomu „Na literackim froncie”, wydanego również dwa lata temu. Odważyłem się na powyższą kombinowaną operację z głównie dwóch powodów. Po pierwsze obydwie powyższe zbiorki są już z grubszą wyścieraną, „Trzy powroty” stają się więc do pewnego stopnia ich drugim wydaniem. Po drugie zaś Rok Dziesięciolecia sprawił, że napisałem parę dość pokazyjących artykułów wspomnieniowych i dostrzegłem, że jeżeli je połączyć z reportażami, rozrzuconymi w owych dwóch tomikach — to powstanie cykl w sposób dość ciekawy opisujący drugą połowę ubiegłej wojny, zwłaszcza przełomowy rok 1944”.

Reportaże i szkice Putramenta pisane są z właściwą mu pasją, bezlitosną szczególnie dla przeciwników. Ironia, humor i satyra należą do najskuteczniejszych środków artystycznych tych utworów. Są one pamiętnikiem przeżyć autora „Września”, wnosiącym z jednej strony szereg momentów o wartości wspomnieniowej i historycznej, z drugiej — stają się przyczynkiem do biografii Putramenta.

WILHELM SZEWCZYK: „Z WAMI PRZYJACIELE”. Wybrane szkice i felietony. Wydawnictwo „Śląsk”. Stalinogród, 1955. Str. 249. Cena zł. 8,70.

Jest to jedna z pierwszych książek, wydanych w Stalinogrodzie przez nowopowstałe wydawnictwo „Śląsk”, będące — przynajmniej na razie — przybudówką Wydawnictwa Górniczo-Hutniczego. Dobry początek! Książka SzeWCzyka, wszechstronnie utalentowanego pisarza, przynosi bowiem szkice i felietony, składające się w sumie na historię współczesnego Śląska. Publikował je SzeWCzyk błąd w cotygodniowych „Rozmowach o kulturze” na łamach „Dziennika Zachodniego”, bądź też w prasie literackiej. Doskonale znałwa problemów śląskich, świetny gawędziarz, staje się SzeWCzyk w tych szkicach kronikarzem współczesności. Najciekawsze, naszym zdaniem, są reportaże, dające przekrój tych przemian, jakim niemal z minucją na miesiąc podlega Śląsk.

Warto nadmienić, że „Z wami przyjacieli” to już dwunasta z kolei książka SzeWCzyka, nie licząc jego tłumaczeń z niemieckiego. Jedenaście w Polsce Ludowej!

Wydawnictwo zapowiada szkice publicystyczne Morcinka i Osmańczyka. Czekamy. Książek o Śląsku nigdy nie jest za wiele.

K. Nast.

STEFAN ATLAS

Jurandota igraszki z diabłami



Kwiatkowska i Dymśa

Fot. E. Hartwig

ZA GRANICĄ

DE SICA BĘDZIE W ZWIĄZKU RADZIECKIM KREĆCIE FILM osnuty na opowiadaniu Czechowa „Step”. Przed paroma miesiącami, udzielając wraz z innymi twórcami wywiadu tygodnikowi Vie Nuove, na temat „Nieosiągalnego marzenia reżyserów włoskich”, De Sica między innymi wymieniał właśnie „Step”. Wiadomości dotarła do Związku Radzieckiego. Na kongresie pokoju w Helsinkach, reżyser Aleksandr Zawładow, obecnego na zgromadzeniu delegata Włoch Pellegriniego, że Związek Radziecki udzielił chętnie pomocy De Sice, by mógł zrealizować swe plany twórcze. Potwierdził to także kontrakt przewidujący udział De Sici jako aktora w dwóch filmach, praktycznie rzecz biorąc, może on przystąpić do nagrywania „Stepu” na początku 1957 roku. Jak wynika z szerszej wypowiedzi, De Sica będzie pracował wraz z Zavattinim, korzystając z włoskiej obsługi technicznej i radzieckich aktorów. (1)

LES NOUVELES LITTE-RAIRES, francuski tygodnik literacki, rozpoczął dyskusję na temat kształtowania się w Europie Zachodniej literatury, w której oba rządy i wpływy, jak fakt ten wywiera na rozwój literatury myślowości i psychiki. Rozpowszechnienie teatru, kino, telewizja, okładki i ilustracje książek, barwne afisze, plakaty, reklamy — wszystko to co do tej chwili stworzył lub przekształcił na rzecz masowego odbioru wiek dwudziesty, cała ta cywilizacja okresu obrazu, urabiania się, fizyczny sposób mentalności człowieka wpływa na jego akty twórcze i poznawcze. Jakże są tego bezpośrednie i pośrednie konsekwencje — to właśnie problem, który zespół redakcyjny chciałby rozwinąć, budząc na ten temat jak najszerszą wymianę poglądów. (2)

JOSEPH KESSEL JEST PISARZEM, KTOREMUDALO SIĘ DOTRZEC do legendarnego, bardziej niedostępnego niż Lhasa miasteczka położonego w sercu burszyskiej dżungli, — do Magoku, słynnego z najbogatszych na świecie kopalni rubinów. Kessel dotarł do Magoku przyłączając się do karawan y znanego handlarza Lhasa, który tam miał swego wspólnika. Tom reportaży z tej wyprawy ukazuje się pod tytułem „Dolina rubinów”. (3)

NOTATNIK MAJORA THOMPSONA — książka napisana przez znanego humorystę francuskiego — Pierre Daninos — została sprzedana w ilości pół miliona egzemplarzy, stając się w ten sposób jednym z best-sellerów minionego sezonu. Jest to jakby dalszy ciąg bardzo poczytny przed 35 laty historii radkownika angielskiego Brambla, pła Andre Maurois, pełnej do wciplnych spostrzeżeń na temat wad narodowych Anglików i Francuzów, śmiechostek obyczajowych i psychologicznych. (4)

KRAJOVY ZJAZD PISARZY WŁOSKICH odbył się na początku lipca w Ferrar-

ry „kwartet wokalny”: Michotek, Mikułowski, Sztatler i Żorawski. Autorzy programu poruszyli aż piekło w poszukiwaniu dobrych

tekstów satyrycznych. Jako wysłannik Kolegium Repertuarowego i zespołu zjawia się tam osobicie Stefania Grodzienka. Łupem tej piekielnej wyprawy są tylko Duszyński i Pietraszkiewicz, dość łagodne diabły, które przydają się w teatrze w charakterze konferansjerów. Dobrych tekstów, niestety, piekło nie wydało. Trzeba było szukać ich jednak na ziemi. Autorzy usiłowali stworzyć program satyry obyczajowej. I trzeba od razu powiedzieć, że im się to w zasadzie udało. Szczególnie trzy numery zasługują na szersze omówienie: „Ja przepłynąłem pierwszy”, „L. Górskiego, „Dyrektorowa”, S. Grodzienki i „Pustka w sercu” J. Przybory. Wszystkie te scenki łączą podobny gatunek humoru z żelką, gatunek, który by można nazwać „górskim” wywodzący się u nas bowiem z klimatu dziś już nieomal klasycznego monologu L. Górskiego „Człowiek z kwiatkiem”. Widz śmieje się, ale nie rechocze. Długo po zakończeniu scenki myśli się jeszcze o niej. Porusza się w nich sprawy raczej smutne. Dawne zasługi, rzeczywiste, nie urojone! Iluż ludziom wydawało się, że jest to nienaruszalny kapitał złożony w banku wdzięczności społeczeństwa na procent, z którego spokojnie można będzie żyć do końca swoich dni. A społeczeństwo wychowywane w kulcie dla pracy, dla zasług doczesnych, ceni tylko bohaterów dnia dzisiejszego, zapomina o dawnych zasługach, jeśli nie przypominają o nich nowe. Wczorajszego bohatera, który sam uwiertzył we własną wielkość ogarnia rozgorzczenie, ludzie wydają mu się niewdzięczni, ocena światła widzianego poprzez własną, urojona krywdę staje się coraz bardziej gorzka i jakże bezkrytycznie niesprawiedliwa. Tragedia niespełnionych, nieuzasadnionych ambicji. Górski umiał pokazać to z humorem. Żorawski potrafił przekazać myśl autora widom. W maleńkiej scenie, jak w kropli wody pokazał konflikt, który mógłby wypełnić karty wielostronicowej powieści, czy wieloaktowego dramatu. Satyrycy pierwsi pokazali jeden z problemów, które od dawna czekają u nas na dramatyzację.

Podobnie — „Dyrektorowa”, komiczna tragedia kobiety, którą maż zdystansował. Kwiatkowska pokazuje nam, że ani z tej kobiety taka idiotka, jakby się wydawać mogło, ani ten maż nie taki znów doskonały i wielki, jakby się biednej żonie wydawało. Większe niż w monologu Górskiego nasycenie komickie sprawia, że widz śmieje się z częściej, ale i tu i tam pozostają refleksje.

Wreszcie scenka o głodzie miłości. „Pustka w sercu” tak po mistrzowski grana jest przez Kwiatkowską i Dymśę, że i autor — Jeremi Przybora odnosi prawdziwy sukces. Wysoką rangę satyryczną przyszedł też trzeba obrazkowi: Gozda wy i Stępnia „Spod naszej strzechy”. To prawda, że w naszych świetlicach wiejskich można zaobserwować atak ze strony modnego występu; dochodzi do mieszanek folklorystyczne — jazzowej. Gordawa i Stępnia poprzez Michotkę, Mikułowskiego, Sztatlara i Żorawskiego postawili problem ostro, zadziornie, jak na satyrę z prawdziwego zdarzenia przystało.

Wśród tych bardzo dobrych tekstów nienostrzeżenie przechodzą słabsze. „Szczęśliwy wdów” Wiecha nie można na pewno zaliczyć do najbardziej udanych monologów najpopularniejszego dziś w Polsce satyryka. W sukurs przychodzi tu jednak autorowi Chmurkowska. Jest tak prawdziwie wiechowsko-warszawska, że słabość tekstu niemal znika w jej wykonaniu. Nie udało się też tym razem teksty J. Osęce. „Ważny gość” przedstawia taki ograny schemat lizusa, że nawet Brusikiewiczowi w towarzystwie Górskiej, Darskiego i Sadurskiego nie udało się przydać mu rumieńców życia. „Jedność atlantycka” — jedyny numer antyimperialistyczny wypadł tak pasko i po prostu, że uratowała go tylko... „Puska w sercu”, która nastąpiła z nim potem i całkowicie zatarła niekorzystne wrażenie. Konferansjerka nie jest najmocniejszą stroną spektaklu. Najlepsza jest tu niewątpliwie Grodzienka, która ma już duże doświadczenie w tej dziedzinie, natomiast diabły (Duszyński — Pietraszkiewicz) są rozbrajające poczytne i ciapowate. Ma się wrażenie, że ci dwaj bardzo przystojni panowie, odziani we wspaniałe skrojone fraki byłiby bez pomocy Grodzienki bezradni jak małe dzieci. Nie mogą też diablom wybaczyć przastarego kawału z ciasnym kolnierzykiem dyrektora, który to kawał opowiedział im zapewne w piekle Kain; usłyszał go od Abła i — jak wiemy — właśnie za to go zabił.

Teatr postawił sobie zadanie odrodzenia dobrej, estradowej piosenki. Sztatler otrzymał więc niespodzianie partnerkę w osobie Stefani Górskiej. Duetowi temu można bez ryzyka pokazać piękną przyszłość. Kultura piosenkarska Sztatlara w połączeniu z charakterystycznym talentem Górskiej daje nadspodziewanie dobry efekt.

Znaczenie gorzej jest z solistami. Prolińska ma piękne warunki zewnętrzne. Michotek także, lecz choćby urodą noblił samego Apollina, nikt żuły na piosenkę nie wybierze mu „Serenady”, którą skopał bezlitośnie.

Osobne i obszernie omówienie należałoby poświęcić Eilemu i Ipochońskiej. Każdy kolejny program „Teatru Satyryków” był nowym sukcesem tej pary. W obecnym spektaklu dowcip pisał ony jest odrębnym elementem, a jednocześnie w pełni służył funkcji poszczególnych scen.

Stanisława Perzanowska poradziła sobie z nielada reżyserskim zadaniem. Stworzenie harmonijnego widowiska z tak różnych elementów, wodobycie tylu rozmaitych nastrojów, nadanie spektaklowi jednego rytmu złożonego z wielu — to sztuka.

A jednak czegoś brak w tym przecież dobrym przedstawieniu. W sumie wydaje się ono jakieś zbyt grzeszne, zbyt dbające by, broń Boże, kogoś nie urazić. „Diabli nadali”, to wprawdzie satyra obyczajowa, ale bez wyraźnego adresata. Na scenie widzimy, że niejako samo życie rodzi takie, czy inne błędy i wypaczenia. A przecież tak nie jest. Gdzie są winowajcy? Dlaczego ich nie pokazano i, wyborczy truizm, nie osmagało? Czyżby kierownictwo nowej „Syreny” pomne gorzkich doświadczeń przestraszało się i tym razem postanowiło skrzętnie omijać wyrażone, określone aluzje. To prawda, że t. zw. adresowana satyra powinna poważnie błąd Pierwszym była niedojrzałość polityczna. Nieprzemysłowa, niedowarzona krytyka prowadziła często do malenkotentwa. Lecz pamiętajmy o tych błędach nie wolno przecież schodzić na pozycje oportunizmu i tchórzostwa — a po pierwszym warknieciu zaatakowanego, oburzonego dygnitarza. Odżegnując się od krytykanctwa, nie wolno w żadnym razie odżegnawać się od krytyki. W teatrze satyrycznym tego ważnego, politycznego zadania omijać nie wolno. Teatr satyryczny nie może być układny.

Estrada satyryczna — to dobrawdy diablo trudne zadanie. Mamy w pamięci niedawne potknięcia „Syreny” i ostatni program „Teatru Satyryków”. Jeśli w ciągu kilku miesięcy udało się nowej „Syrenie” stworzyć jednak najlepsze dotychczas widowisko satyryczne w Warszawie, to już bardzo wiele. Czy mamy prawo wymagać od razu w pierwszym programie nowego teatru doskonałości?

Będzie chyba jeszcze lepiej i można zwać uzasadnione nadzieje, że „oko nam zbieleje” — taki program Jurandot jeszcze pokaże.

Na zakończenie jedna smutna refleksja: sztuka aktora estradowego w Polsce upada. Dymśa, Kwiatkowska, nawet młody Brusikiewicz to niestety ostatni młokianie. Nikt nie troszczy się o kształcenie młodych kadr aktorów estradowych. Nie można przecież poważnie brnąć wydziału estradowego P.W.S.T., który w r. 1959 wywniósł w świat aż 6 absolwentów. Nie chcemy na widok Dymśy wołać: „Patrzcie młodzie!... może to już ostatni”. Mamy jeszcze doskonałą kadrę aktorów estradowych starszego pokolenia, którzy mogą swe wiadomości i doświadczenia przekazać młodzieży. Mira Zimińska może jeszcze nauczyć młodych kunsztu piosenki estradowej. Estrada polska rośnie z każdym rokiem. Z każdym rokiem przybywa nam dyktantów. Trzeba walczyć, by przybywało aktorów.

Stefan Atlas

NA FESTIWALU

Rys. Jerzy Flisak



Czeska pieśniarka



Portret Marsylianki



Tancerka brazylijska



Taniec uzbecki

STANISŁAW SZYDLŃSKI

Przepraszam, o co chodzi

Bilem satyrę bez litości
za brak odpowiedzialności,
za krótkowzroczność, za tępotę,
za wygodnictwo, za głupotę,
za ideowe brakorobstwo,
za ruję tudzież za poróbstwo,
za kumoterstwo, za klikowość,
za programową dwulicowość,
za śliskość, lepkość, za obłudę,
za wodę, za straszliwą nudę,
za szarą pustkę, twardą oschłość,
za skrytą, jadowitą obcość,
za wieczne oczernianie kogoś,
za przyczesaną wrogość — —

Bilem satyrą, ile wlaźło.
I nikt mi tego nie miał za złe.
Nawet chwalono mnie. Szczególnie
za trafność moich uogólnień.

Aż raz, wbijając pióra zadrę,
ściślejczy nieco dalem adres.
Po prostu — imię i nazwisko,
i stanowisko.

I tu się stała dziwna rzecz.
Tak jakbym wsadził kij w mrowisko.
Zagrzmiało: paszkwili! precz z nim, precz!
I szczęście przysło.

I kiedy idę sobie tak
w tej burzy, w gromów tych powodzi,
bylbym się kogoś spytać rad:
Przepraszam, o co chodzi?

ANTONI BŁAŻEJEWSKI

Wilcze zaloty

(Bajka)

Gdy podczas przerwy w czasie obiadowym,
Koń skubał trawkę nad granicznym rowem,
Tonąc zmysłami w soczystej salacie,
Wilk doń się podkradł i przemówił: „Bracie!
Patrzę i litość mnie po prostu bierze,
Jak praca niszczy takie piękne zwierze.
I to gdzie?

W Pe — gie — erze!
Rzuć plugi, brony i zmykaj zawczasu
Do nas, do kraju wolności — do lasu!”
Tak przemawiając miał natchnioną minę,
A — że Koń tłusty był — polykał ślinę.
Nie widząc Wilka, skrytego za krzakiem,
Koń dalej trawkę spożywał ze smakiem.
Dziwił się tylko: „Gdzie tu odbiorniki?
Pole... i radio... i „Głos Ameryki?”.

STEFF TATKOWSKA

Z brulionu uczennicy

„L a l k a” — to panna półfeudalna,
Przesądów wyżyć się nie chce,
Jednak ją nawet razi prywatna
Inicjał, wa w kupiectwie.

„P a d e u s z” z Zosią i Telimeną
Wciąż akcją matrymonialną
Nazbyt zajęci — scena za sceną —
A mało — kwestią agrarną.

„P r z e d w i o ś n i e” — dobrze wszystko
odslania;
Romanse — Laura — Baryka...
Ale że Czarus uciekł z zebrania —
To dla młodzieży zły przykład.

KONRAD BROSCZYK

O wielkich sesjach literackich

Zwierzał się przede mną
Z głębi troski swojej,
Że po każdej sesji
Miewa niepokoję.
— O literaturę?
— Nie! O własną skórę..

ZBIGNIEW ZAPERT

O pewnych polskich filmach

Każdy z nich podobny jest do kaktusa,
bo ani nas nie bawi ani nas nie wzrusza.
Ku naszej rozpacy i filmowców biedzie
Bardzo trudno na nich do końca... wysledzić.

ANDRZEJ DOŁĘGOWSKI

Wizcrunek pewnego poety

W swojej walce nie spocznę na chwilę.
Walczy? Owszem. o tyle, o i i e...

Psychologia twórczości

Nie miał kaszki
Ni okraszki,
Był zmuszony
Pisać fraszki.

Dziś ma łaszki,
Głos ma ważki,
Ma dla żony
Na apaszki.

I za kogo się uważa?
Za pisarza. Za pisarza!!